
ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS

Das Aufsatzwerk

Institut für Romanistik | Karl-Franzens-Universität Graz

Permalink: <http://gams.uni-graz.at/o:usb-063-37>

Die Normalität des Berufsbürgers und das heroisch-komische Register im realistischen Roman

Zu Balzacs *César Birotteau*

Balzacs *César Birotteau* oder – wie der Roman mit vollständigem Titel heißt – *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau marchand parfumeur adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris chevalier de la Légion d'Honneur, etc.* beginnt, wie zuvor kaum je ein Roman begonnen hat. Die Frau des Romanhelden, eben jenes „marchand parfumeur établi près de la place Vendôme“ (S. 35),

¹ wird von einem Alptraum gequält, der sie gegen ein Uhr morgens, mitten in einer Winternacht, aus dem Schlaf reißt: die „Parfumeuse“ war sich selbst als zerlumpfte Bettlerin erschienen, die im eigenen Geschäft um ein Almosen flehte. Von Schrecken erfaßt, greift sie schuttsuchend zur anderen Seite des Betts, wo M. Birotteau zu schlafen pflegt, und der Schrecken steigert sich zur Panik, als sie den Platz leer vorfindet. In einer Folge kurzer Monologe werden uns ihre angsterfüllten Überlegungen mitgeteilt, welche zugleich das eheliche bzw. familiäre Leben des Parfümhändlers exponieren: Ist Birotteau erkrankt oder von Übelkeit befallen, vielleicht weil er am Abend zuviel Kalbfleisch gegessen hat? Dabei ist er seit neunzehn Jahren Ehe nie nächtens aufgestanden, ohne seine Frau davon zu unterrichten. Sollte er Selbstmord begangen haben? Doch die Geschäfte gehen gut, und außerdem weiß ein Beigeordneter, daß es ungesetzlich wäre, Hand an sich zu legen. Oder sollte er auf dem Weg zu einer Mätresse sein? Nein, dafür ist Birotteau zu dumm und zu bieder; und überhaupt gilt seine Liebe allein Frau und Tochter.

So denkt Mme Birotteau schon an einen Feuersalarm oder Raubüberfall, bevor sie ins Nebenzimmer stürzt und dort erleichtert feststellt, daß ihr Ehemann nicht zur Verteidigung des Gesparten mit Dieben ringt, sondern – in einen grünen Schlafrock gehüllt – friedlich dabei ist, die Wohnung zu vermessen. Es entspinnt sich zwischen den Eheleuten ein längerer Dialog, in dessen Verlauf die Exposition vollendet wird. Wir erfahren von Birotteaus Auszeichnungen und seinen Umbauplänen, die der Veranstaltung eines großen Balls dienen sollen. Vom künftigen Schwiegersohn, dem jungen Notar Alexandre Crottat,

1 Die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf die leicht zugängliche Taschenbuchausgabe der „Collection Folio“, die auch wegen des instruktiven Vorworts von André Wurmser zu empfehlen ist: Honoré de Balzac, *César Birotteau*, Préface d'André Wurmser, Edition établie et annotée par S. de Sacy, Paris (Gallimard) 1975.

ist die Rede sowie insbesondere von künftigem Reichtum, den eine – wie es heißt – „sichere“ Grundstücksspekulation und die Fabrikation eines Haarwuchsmittels einbringen werden. Während M. Birotteau optimistisch auf Expansion setzt, zeigt sich Madame – nicht zuletzt unter dem Eindruck des Traums – skeptisch, ja besorgt; denn einige der in die Spekulation verwickelten Gestalten – vor allem der Notar Roguin und du Tillet, ein ehemaliger Angestellter der Parfümerie – erregen ihr Mißtrauen, und insgesamt würde sie den Risiken weiteren sozialen Aufstiegs gerne ein geruhames Pensionärsdasein in der Touraine vorziehen.

An diesem Romanbeginn ist – so unscheinbar und gleichzeitig lebensecht „realistisch“ er auf den ersten Blick auch wirken mag – mancherlei bemerkenswert. Erzähltechnisch fällt die Dramatisierung in Monologe und Dialoge auf, deren szenischer Effekt gelegentlich durch generalisierende Erörterungen des Erzählers unterbrochen wird. Das eigentlich Besondere liegt jedoch in Status und Gesprächsthematik der Figuren, die uns vom Titel her ja als Hauptgestalten des Romans präsent sind. Gerade als Protagonist ist Birotteau mit einer ganz und gar ungewöhnlichen Rolle versehen, ja – man könnte fast sagen – belastet. Was andere Romanhelden mehr oder weniger abenteuerlich zu erkämpfen pflegen, hat er am Anfang der Erzählung bereits hinter sich gebracht: wir sehen in ihm einerseits den etablierten Parfümhändler, andererseits den Ehemann und Familienvater, und der Dialog verrät, daß beides seine Interessen, Wünsche und Sorgen aufs Intensivste bestimmt, daß sich seine Existenz also vollzieht im Rahmen striktester berufsbürgerlicher Normalität. Und eben diese berufsbürgerliche Normalität, die etwa ein Goldoni in der Gestalt des Pantalone auf die Bühne gebracht hatte, soll – wie das nächtliche Gespräch der Einleitungsszene andeutet – im weiteren erzählt werden. Das heißt: als zentrales Sujet erscheint hier mit angestrengtestem Nachdruck, erstmals wohl zumindest in der französischen Romanliteratur, das bürgerliche Familien- und Geschäftsleben oder – wie Balzac einleitend formuliert: „le sort de ce ménage constamment heureux par les sentiments, agité seulement par les anxiétés commerciales“ (S. 69).

Dabei ruht der größere Nachdruck unzweifelhaft auf der zweiten und romantechnisch schwierigeren Komponente, der des Geschäftslebens. In ihr entwickeln sich Probleme und Konflikte, um der Erzählung ihre freilich sehr gemäßigte Dramatik zu geben, während die erste Komponente weithin Erscheinungen problemloser Harmonie vorstellt. Tatsächlich kennzeichnet die Familie Birotteau eine – wenigstens in der Literatur – überaus selten anzutreffende affektive Geschlossenheit, die häufig als standes- und schichtspezifisch ausgewiesen wird. César Birotteau hat, so versichert er selbst, nie jemand anders als seine Frau geliebt (S. 98), was der Erzähler zu bestätigen und – im Blick auf den „ménage“ – zu ergänzen weiß: „Dans ce coeur brillait un seul amour, la lumière et la force de sa vie; car son désir d’élévation, le peu de connaissances qu’il avait acquises, tout venait de son affection pour sa femme et pour sa fille“ (S. 92). Dem entspricht es, daß der gleiche diabolische Bankier und Spekulant

Ferdinand du Tillet, der ihn finanziell ruiniert und um seine Geschäftshre bringen will, ihm einst, als er Birotteaus Angestellter war, auch schon erfolglos seine Frau zu verführen suchte: hier ergibt sich die einzige melodramatische Verwicklung des Romans, bei der die Herkunft du Tillets, des amoralischen frühkapitalistischen Abenteurers, auf charakteristische Weise unbürgerlich erscheinen muß; denn als ein „sozialer Mischling“ hatte du Tillet „seinen Geist von einem libertinistischen Grandseigneur, seine Gemeinheit von einer verführten Bäuerin“ (S. 83).² Dafür duldet die „bürgerliche Liebe“ nicht einmal den leisesten Anflug von Libertinage, und der rekapitulierende Bericht von Césars Verbindung zu Constance setzt mit folgenden Feststellungen ein (S. 64):

Depuis la trahison d’Ursule, César était resté sage, autant par crainte des dangers que l’on court à Paris en amour que par suite de ses travaux. Quand les passions sont sans aliment, elles se changent en besoin; le mariage devient alors, pour les gens de la classe moyenne, une idée fixe; car ils n’ont que cette manière de conquérir et de s’approprier une femme.

So ist auch die Sittlichkeit der Mittelschicht auf ein geschärftes ökonomisches Bewußtsein gegründet – ein Sachverhalt, der gleichfalls durch die auffällige Rationalität der normativ vorbildlichen, erzählerisch indessen eher marginalen Liaison zwischen Césarine Birotteau und Césars Schützling Anselme Popinot unterstrichen wird. In sie tritt auf seiten Césarines bei aller Lauterkeit ein heimliches Kalkül ein, das von Popinots leichten körperlichen Deformationen die Erwartung besonderer ehelicher Gefügigkeit ableitet, was als typisches Beispiel für die „Arithmetik der bürgerlichen Gefühle“ gelten soll (vgl. S. 162), und am Ende verbindet sich das Einverständnis zu ihrer Heirat aufs engste mit Birotteaus kommerzieller Rehabilitation: ist diese nicht zuletzt dank der überragenden geschäftlichen Leistungen des präsumptiven Schwiegersohns, der inzwischen den jungen Notar ersetzt hat, vollzogen, steht der Eheschließung kein Hindernis mehr im Wege, so daß die Geschichte (trotz Césars Schlaganfall und Tod) letztlich positiv in einem familiär funktionalen, „vernünftig“ kalkulierten Hochzeitsball an demselben Ort enden kann, wo zuvor das Unglück der Familie durch einen ausgesprochen nicht-funktionalen, auf bloße kostspielige Repräsentation bedachten Festball eingeleitet worden war.

Bleibt Birotteau im gleichwohl bewußt hervorgehobenen Bereich des Familienlebens von Komplikationen verschont, gilt das nicht für die primär thematisierte Sphäre des Geschäftslebens, in welcher der ansonsten harmonisch geeinte „ménage“ den „anxiétés commerciales“ zum Opfer fällt. Aus diesen Ängsten entsteht die eigentliche Geschichte des Romans, die folglich in krassem Gegensatz zur europäischen Literaturtradition nicht das von der aristokratisch regierenden, kriegführenden

2 Zu den Wandlungen von du Tillets Herkunft bei der Ausarbeitung des Romans vgl. Pierre Laubriet, *L’élaboration des personnages dans ‘César Birotteau’*, in: *Année Balzacienne* 1964, S. 251–270.

und liebenden Oberschicht gesetzte „menschliche“ Allgemeine zum Gegenstand hat, sondern das professionell Besondere.³ Was hier Probleme, Konflikte und Ereignisse ausmacht, ist der nur teilweise erfolgreiche Versuch des Kleinhändlers, den Gesetzen und Tendenzen der kapitalistischen Entwicklung zu gehorchen, aus dem „détail“ der Parfümerie zur großangelegten Produktion eines Haaröls (der „Huile Céphalique“) überzugehen und sich zugleich in der Spekulation um Boden und Bauten zu versuchen.⁴ Dabei stellt es wohl eine absichtsvolle ideologisch-soziale Wertung dar, wenn Balzac allein dem industriekapitalistischen Projekt der Haarölherstellung gewisse Erfolge erlaubt, welche dann Anselme Popinots erstaunliche Karriere bis ins Handelsministerium einleiten, während er die finanzkapitalistischen Unternehmungen kläglich scheitern läßt, da Birotteau mit ihnen über du Tillet an die Keller und Nucingen gerät, jene Vertreter der Hochfinanz, denen er weder in der Intelligenz noch in der Kälte und Bosheit gewachsen ist.

Besitzt *César Birotteau* somit einen prononciert bürgerlichen Gegenstand, der nach klassischen, vorbürgerlichen Auffassungen immer nur unernst, burlesk, satirisch oder parodistisch wie in Furetières *Roman bourgeois* zu fassen gewesen wäre⁵, erwachsen ihm daraus spezielle formale Schwierigkeiten. Angesichts seines neuartigen Themas hat der Roman Widerstände zu überwinden, die sowohl auf die Regelmäßigkeiten der europäischen Erzähltradition als auch auf die Gebrochenheit von Balzacs eigenem gesellschaftlichen Bewußtsein zurückgehen. Solche Widerstände werden bereits an der außerordentlich langen Entstehungszeit des Werkes manifest, welche sich bekanntlich von 1833 bis 1837 über fünf Jahre hinzog. Sie scheint zu belegen, daß Balzac einerseits der Vollendung des *César Birotteau* besonderen Wert beimaß, sie andererseits aber wegen der undankbaren Sprödigkeit des Unternehmens ständig wieder aufzuschieben und hinauszuzögern trachtete.⁶

Dabei erwies sich der eine Teil berufsbürgerlicher Normalität, das Familienleben, für den Romancier als spröde, weil ihm aus Gründen sozialgeschichtlicher Unterscheidung eine klassenspezifische Tendenz zu harmonischer Intimität zugeschrieben werden sollte. So sehr solche Harmonie die Bourgeoisie auch noch von der Aristokratie (im Bewußtsein des frühen 19. Jahrhunderts) abgehoben haben mag, so wenig fördert sie natürlich die Sache des Erzählers, da sie ja entschieden nach der handlungsarmen, konfliktfreien Idylle, nicht nach irgendeiner Form epischer Entfaltung verlangt. Auf eine andere Art spröde mußte sich dem Erzähler das Geschäftsleben präsentieren, zumal wenn es als seine

3 Vgl. zur Bedeutung dieses Gegensatzes auch U. Schulz-Buschhaus, *Formen aristokratischer und bürgerlicher Literatur*, in: KZSS 31 (1979) S. 507–526, bes. S. 516ff.

4 Über die Einzelheiten dieser Projekte informiert der Aufsatz von Jürgen Schramke, *César Birotteau: das Schicksal und die Ökonomie*, in: Lendemains 1 (1975) S. 82–100.

5 Vgl. U. Schulz-Buschhaus, *Formen*, S. 508ff.

6 Vgl. dazu die „Introduction“ von Pierre Laubriet zur Ausgabe des „César Birotteau“ in den Classiques Garnier (Paris 1964).

wesentlichen Sparten Industrieproduktion und Spekulation umfaßt. In beiden Sparten ist der Romancier aufs heikelste nicht nur mit der Unscheinbarkeit traditionell epenferner Aktivitäten, sondern darüber hinaus mit der gesteigerten „Unansehnlichkeit“ speziell kapitalistischer Verkehrsformen konfrontiert, jener Unansehnlichkeit, die – wie Volker Klotz in scharfsichtigen Analysen gezeigt hat – durch das ganze 19. Jahrhundert von der forcierten Leibhaftigkeit und Anschaulichkeit des Abenteuerromans (in freilich abstraktem literarischen Widerspruch) kompensiert wird.⁷ Dementsprechend erscheint uns *César Birotteau* in der Tat als die vielleicht „unansehnlichste“ Erzählung, die von Balzac und überhaupt während der ersten Hälfte des Jahrhunderts geschrieben wurde, und das durchaus mit Notwendigkeit; denn von den Vorgängen, welche die Handlung bewegen, der Zirkulation des Geldes und der Wertpapiere, der Produktion und Distribution der Ware „Huile Céphalique“, schließlich der erneuten Akkumulation von Kapital zur Schuldentilgung, ist ja nichts anschaulich zu machen und gewinnt überdies auch kaum etwas wirklichen Ereignischarakter. Statt einschneidender, unmittelbar wirksamer Peripetien ergeben sich langwierige Prozesse, die zudem meistens hinter den Kulissen ablaufen. Sie können selten im eigentlichen Sinn erzählt werden und benötigen daher oft den Rekurs auf diverse Formen der Besprechung und Beschreibung.

So ist *César Birotteau* unter allen größeren Balzac'schen Romanen nicht nur der handlungs-, sondern – trotz der einleitend skizzierten Expositionsszene – wohl auch der relativ szenenärmste. Es gibt in ihm lediglich einige häusliche Gespräche zwischen den Ehegatten, dem geschäftserfahrenen Onkel Pillerrault und dem tüchtigen künftigen Schwiegersohn, das große Ball-Tableau am Ende des ersten Teils sowie als eher karge dramatische Höhepunkte im 10., 11. und 12. Kapitel die Serie der Bittgänge und des Antichambrierens bei Bankiers und Geldleihern. Ansonsten überwiegen raffende Zusammenfassungen, die nach Balzacs bewährtem Verfahren etwa im zweiten Kapitel rückschauend die „Antécédents de César Birotteau“ resümieren oder zum Schluß mit ähnlicher Raffung die lange Periode geduldig stiller Arbeit schildern, in welcher die Familie zwischen 1819 und 1823 ihre Schulden wettmacht. Zu solchen Resümees gesellen sich die ihnen bei Balzac erzähltechnisch verwandten Porträts. Sie tendieren hier noch klarer als in anderen Romanen zum – vorwiegend paradigmatisch bedeutsamen – Eigenwert, dem kein proportionaler syntagmatischer Handlungsanteil mehr entspricht; denn immer wieder lassen detaillierte Personenschilderungen wie die Claparons oder Molineux' auf höchst relevante Rollen dieser Personen im Ereignisverlauf schließen, die ihnen vom Fortgang der Handlung dann jedoch kaum zuerkannt werden.

7 Vgl. Volker Klotz, *Abenteuer-Romane*, München-Wien 1978, S. 22–25 und passim.

Ebenfalls eine überdurchschnittliche Breite besitzen in *César Birotteau* die essayistischen beziehungsweise traktathaften Erörterungen allgemeingültigen Anspruchs. Sie sind auf keinen Fall als Exkurse zu betrachten, da sie von der Haupthandlung eben nicht wegführen, sondern sie stets dann selber konstituieren, wenn die Vorgänge wegen ihrer langwierigen Prozeßhaftigkeit und der aus ihrem berufsmäßig spezialistischen Charakter resultierenden Kommentarbedürftigkeit nur noch essayistisch-traktathaft darstellbar erscheinen. Solche Einschübe erweisen sich unumgänglich in Momenten, in denen Kapitalien oder Institutionen selbständig zu agieren beginnen, beispielsweise bei der Durchführung der Grundstücksspekulation oder beim Ablauf des Konkursverfahrens, das dem wesentlich expositorisch geprägten Kapitel *Histoire générale des faillites* vorbehalten bleibt. In diesen expositorischen Abschnitten wird der narrative Romantext aufgesprengt wie kaum jemals vorher oder nachher, und es kommt gegenüber einer unansehnlichen Wirklichkeit zu abrupten Häufungen ebenso unansehnlicher Textfragmente⁸: in *César Birotteau* wären hier vor allem die beiden umfangreichen Reklametexte zu nennen, welche als Exempla einer „littérature utile“, wie sie das „Zeitalter der Wissenschaft“ produziert, durchaus nicht ganz unernst in die zur Wirklichkeitserfassung allein nicht mehr ausreichende Erzählung eingelagert werden (vgl. S. 72ff. und 192ff.).

So deutlich sich die Unansehnlichkeit der bürgerlich-kapitalistischen Realität in den Unansehnlichkeiten des sonderbar zerbröckelten Romantextes widerspiegelt, so angestrengt ist Balzac andererseits indessen noch bemüht, dem Familien-, Berufs- und Geschäftsleben, das er für den Roman entdeckt, eine gewisse epische Dignität zuzusprechen. Zur Wahrung dieser Dignität soll in erster Linie die Verklärung Birotteaus zum „Märtyrer der kommerziellen Redlichkeit“ („martyr de la probité commerciale“) dienen, welche im zweiten Teil erfolgt und Balzacs rettende Idee für einen ‚interessanten‘ Romanschluß gewesen zu sein scheint.⁹ Daß sie etwas Gezwungenes hat, ist von der Kritik, zumal von André Wurmser, häufig bemerkt worden;¹⁰ denn der deklarierte Märtyrer der „probité commerciale“, dessen Heiligkeit in nichts anderem besteht als in der gewissenhaften Tilgung seiner Konkursschulden, macht im ersten Teil bedenkenlos mit bei jeder profitversprechenden Transaktion und empfindet nicht

8 Vgl. U. Schulz-Buschhaus, *Die Sprache der ‚Comédie Humaine‘ und die Sprache in der ‚Comédie Humaine‘*, in: ZFSL 78 (1978) S. 213–230, bes. S. 225ff.

9 Vgl. dazu Balzacs Brief an Hippolyte Castille (1846), zitiert nach J. Schramke, *César Birotteau*, S. 92: „J’ai conservé *César Birotteau* pendant six ans à l’état d’ébauche, en désespérant de pouvoir jamais intéresser qui que ce soit à la figure d’un boutiquier assez bête, assez médiocre, dont les infortunes sont vulgaires, symbolisant ce dont nous nous moquons beaucoup, le *petit commerce parisien*. Eh! bien, monsieur, dans un jour de bonheur, je me suis dit: ‚Il faut le transfigurer, en en faisant l’image de la *probité*!‘ Et il m’a paru possible“.

10 Vgl. etwa A. Wurmser, *La comédie inhumaine*, Paris (Gallimard) 1970, S. 116, sowie ds., Préface zu H. de Balzac, *César Birotteau*, S. 18–23.

die geringsten Skrupel, eine Masse gutgläubiger Kunden durch die offenkundig irreführende Reklame für sein Haaröl zu übertölpeln: daß es objektiv wirkungslos bleibt, hat ihm die an sich verehrte Autorität der Wissenschaft in Gestalt des Chemikers Vauquelin ja nachdrücklich kundgetan.

Indessen treten zur Märtyrerkrone, die dem Protagonisten spät zuteil wird, noch andere Elemente der Episierung eines sonst prononciert un-epischen Geschehens. Bereits im ersten Romanteil werden verschiedene weitere Mittel der Dignitätssteigerung und Illustration eingesetzt, welche die Kluft zwischen episch-romanesker Tradition und modern-bürgerlichem Sujet überwinden sollen. Diese Mittel bestehen jedoch auffälligerweise weniger in einer *Verwandlung* von Gestalten und Geschehen, die sich den Konzepten eines poetisierenden oder mythisierenden Realismus annäherte, als vielmehr in deren *Vergleichung*. Welche Techniken von Verwandlung bei einem modern-bürgerlichen Sujet möglich wären, läßt sich später etwa an Zolas thematisch benachbartem Roman *L'argent* ablesen. Dort erscheint der Spekulant Saccard von vornherein als „aventurier conquérant“, dessen Bankengründung mit dem Schlüsselwort der „conquête“ als Aufbruch zur Eroberung beschrieben wird: zunächst der Metropole Paris, dann des Mittelmeers und des Orients, schließlich der ganzen Welt.¹¹ So kann sich schon im ersten Kapitel Saccards vorwiegend romantisch motivierter Rundgang um die Börse in die Exploration eines Generals verwandeln, der die Festung, welche er erobern möchte, von allen Seiten her studiert.¹²

Freilich bedarf es für solche Amplifikationen einer fortgeschrittenen Epoche, in welcher Bewußtsein und Aktivitäten des unbestritten herrschenden Bürgertums wesentlich imperialistisch geprägt sind. Bei Balzac, der die bürgerliche Welt in ihrer ökonomisch-kulturellen Totalität noch nicht ohne Einschränkungen akzeptiert, werden die Gestalten dagegen keineswegs durch direkte Konnotation heroisiert, sondern durch Anspielungen und Hinweise lediglich neben Heroen der Geschichte gestellt. „Ah! je ne me nomme pas César pour rien“, sagt Biroteau am Anfang des Romans zu seiner angesichts der vielfältigen Projekte sorgenvollen Frau (S. 49); ein andermal richtet er sich auf „comme un héros de Plutarque“ (S. 110) oder reicht Popinot die Hand in einer Haltung ähnlich jener „que dut prendre Louis XIV en accueillant le maréchal de Villars au retour de Denain“ (S. 171). Am häufigsten kommt der Vergleich mit Napoleon vor. Er betrifft sowohl den „illustren“ Handelsvertreter Gaudissart, der einmal

11 Vgl. Zola, *L'argent*, ed. Emilien Carassus, Paris (Garnier-Flammarion) 1974, S. 116f.: „Et ce que les Croisades avaient tenté, ce que Napoléon n'avait pu accomplir, c'était cette pensée gigantesque de la conquête de l'Orient qui enflammait Saccard, mais une conquête raisonnée, réalisée par la double force de la science et de l'argent“. Oder S. 119: „On commencerait par créer une modeste maison de crédit pour lancer les premières affaires; puis, le succès aidant, peu à peu on se rendrait maître du marché, on conquerrait le monde“.

12 Vgl. ebda. S. 65: „Saccard s'était arrêté [...] avec le regard aigu d'un chef d'armée examinant sous toutes ses faces la place dont il veut tenter l'assaut“.

ein spärliches Trinkgeld begleitet „par un geste digne de Napoléon, son idole“ (S. 190), als auch Birotteau selbst, wenn er sich bei Umbauarbeiten verhält „comme l’empereur Napoléon à Compiègne lors de la restauration du château pour son mariage avec Marie-Louise d’Autriche“ (S. 205).

Neben einzelnen Romanfiguren ergreift solche allusive Episierung gleichfalls die Figuren der in sich selber unansehnlichen Geschehensabläufe. Hier ist vor allem die Einleitung des Konkurrenzkampfes zwischen der „Essence Comagène“ beziehungsweise „Huile Céphalique“ und der noch marktbeherrschenden „Huile de Macassar“, übrigens einem historisch beglaubigten Produkt, hervorzuheben. Man kann in ihm einen scharf erfaßten Beleg für die Unerbittlichkeit sehen, mit welcher im Kapitalismus um Marktanteile gefochten wird;¹³ doch wirkt gewiß nicht weniger relevant die erzählerische Chance, dem Geschehen zumindest an einer Stelle den Anschein epischer Kämpfe und Duelle zu verleihen. Wenn schon die Gestalten selbst nicht mehr sichtbar streiten, sollen das im Konkurrenzkampf immerhin ihre Fabrikate tun, damit von „combat“, „duel“, „gloire“ und „poésie“ wenigstens noch geredet werden kann und damit man den künftigen Unternehmer nach dem Großeinkauf der Nüsse etwa folgendermaßen erblickt:

Le parfumeur, perdu dans ses combinaisons, méditait en allant le long de la rue Saint-Honoré sur son duel avec l’Huile de Macassar, il raisonnait ses étiquettes, la forme de ses bouteilles, calculait la contexture du bouchon, la couleur des affiches. Et l’on dit qu’il n’y a pas de poésie dans le commerce! (S. 140f.)

Auf den Mittelpunkt aller Episierungsaspekte verweist der in kompletter Form ja ungewöhnlich lange Titel mit seinen Zentralbegriffen von „grandeur“ und „décadence“. Er ist offensichtlich nicht ohne parodistischen Unterton abgeleitet von Montesquieus *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* und wohl auch von Edward Gibbons *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Zwar kann dieser Titel kaum mit der Idee des „martyr de la probité commerciale“ verbunden werden, da er dessen Rehabilitation und Apotheose am Romanende ignoriert; doch macht die partielle Ungenauigkeit nur deutlich, daß er Balzac um so stärker wegen seines Kontrasteffekts gereizt haben muß. In ihm widerspricht nämlich die gleichsam welthistorische Attitüde des Schemas „Histoire de la grandeur et de la décadence“ der vereinzelt Besondereit des bürgerlichen Individuums, dessen zunächst geringe Relevanz noch durch den Umstand unterstrichen wird, daß der Titel nach dem repräsentativen Anspruch einer „Histoire“ schließlich in der Beliebigkeit eines „etcetera“ ausläuft. Im Romantext greift ihn der Erzähler im übrigen noch einmal kommentierend auf, um die Lebensbahn seines Handelsmannes explizit den Lebensbahnen der Nationen, Dynastien und Imperien anzunähern. Nach seiner Ansicht kann die private Geschichte César Birotteaus den Funktionen der „Historia magistra

13 Vgl. A. Wurmser, Préface, S. 19ff.

vitaie“ („L’histoire, en redisant les causes de la grandeur et de la décadence de tout ce qui fut ici-bas, pourrait avertir l’homme du moment où il doit arrêter le jeu de toutes ses facultés“) ebenso Genüge tun wie die politische Historie, so daß sie in der Tiefgründigkeit ihrer Lehre und der Würde ihrer Tragik nicht hinter den Geschichten Trojas oder des napoleonischen Reiches zurückzustehen braucht:

Troie et Napoléon ne sont que des poèmes. Puisse cette histoire être le poème des vicissitudes bourgeoises auxquelles nulle voix n’a songé, tant elles semblent dénuées de grandeur, tandis qu’elles sont au même titre immenses: il ne s’agit pas d’un seul homme ici, mais de tout un peuple de douleurs. (S. 93)

An diesem Punkt erklärt der Romancier vielleicht am deutlichsten die Neuartigkeit wie die Gefährdetheit seines Unternehmens. Die Neuartigkeit besteht – wie gesagt – im Entschluß, die Peripetien einer speziell bürgerlichen Karriere aufzuzeichnen, Phänomene also, derer bislang noch „keine Stimme gedacht hat“. Schwierigkeiten und Risiken liegen dagegen in der Unansehnlichkeit von Ereignissen, deren ‚Immensität‘ durch epische Vergleiche erst noch behauptet werden muß; denn auf den ersten Blick, vor dem Bewußtsein literarischer und sozialer Tradition, ‚scheinen sie bar jeglicher Größe‘. Wenn folglich das nach allen traditionellen Begriffen Unansehnliche, ja Komische mit einer resoluten Wendung zum „poème“ erhoben wird, setzt es sich der Gefahr des Heroisch-Komischen aus. Gerade durch die forcierte Mühe der Episierung wird die neue Materie ständig vom Rückfall in ein obsoletes Genre bedroht, das im Kontrast von „hoher“ Sprache und „niedriger“ Realität Epos und Bourgeoisie immer schon unter dem Signum der Lächerlichkeit zusammengebracht hatte.

In der Tat bleibt die Drohung des Heroisch-Komischen – einer Gattung, die im klassischen Literatursystem das konventionelle Register für Balzacs Sujet abgegeben hätte – vor allem während des ersten Romanteils stets präsent. Sie zeigt sich insbesondere in den eigentlich narrativen Partien, wenn es darum geht, die familial-professionellen Tätigkeiten des Protagonisten weniger zu traktieren als zu erzählen. Das beste Beispiel für den Sog, den dies Register auf die Erzählung ausübt, bildet neben den Vaudeville-Affinitäten der Expositionsszene der bereits erwähnte Auftakt zum Konkurrenzkampf zwischen den beiden Haarölen. Dort wird die Konkurrenz derart zu einer Serie epischer Kampfhandlungen stilisiert, daß aus dem Gegensatz von anschaulich traditionsgesättigter Sprache und unanschaulich traditionsarmer Sache eine entschieden lächerliche Wirkung erwächst. Zumal das Gespräch zwischen César und seinem Kommis Anselme Popinot stellt eben die Anonymität der Konkurrenz als höchst individuelles, geradezu auf körperlicher Kraft beruhendes Duell dar. Es ist die Rede von einem „combat long, dangereux“, und Popinot wird gefragt: „Te sens-tu le courage de lutter avec plus fort que toi, de te battre corps à corps?“ (S. 110), oder mit pathetischem Wiederholungseffekt: „Voyons, Popinot, te sens-tu de force à tuer Macassar?“ (S. 111). Die Aufgabe scheint fürwahr keine

geringe zu sein; denn „l’ennemi est fort, bien campé, redoutable“, und es steht für César fest: „L’Huile de Macassar se défendra!“ (S. 111). Wo die Industrie- und Handelskonkurrenz solchermaßen personalisiert wird, kann man den Konkurrenten schließlich sogar eine kriegerisch heldenhafte Gestik zuschreiben. Bei der Kampfansage sehen wir, wie César sich ‚gleich einem Helden des Plutarch‘ aufrichtet; von seinem Angestellten heißt es: „Je la (l’Huile de Macassar) coulerai, s’écria Popinot l’oeil en feu“, oder: „Anselme se mit comme un soldat au port d’armes devant un maréchal de France“ (S. 111).

Daß der Heroismus dieser Gesten leicht ins Komische verfällt, liegt nun auch daran, daß der Erzähler selbst sich des unheroischen Charakters, der ihrem Anlaß eignet, durchaus bewußt zeigt. Bezeichnenderweise berichtet er Birotteaus private Karriere im Kommerz nicht ohne ihr zuvor eine politisch-heroische Alternative vorgehalten zu haben. Es ist eine Alternative, die César erfahren hat, als er an der royalistischen Konspiration gegen die Convention teilnahm. Dabei wurde er im Gefecht auf den Stufen von Saint-Roch frühzeitig verwundet (später lohnt ihm die Restauration diese Verwundung mit dem Kreuz der Ehrenlegion), was ihn alsbald zum Rückzug aus dem gefährvollen Bereich des Politischen ins ruhigere Geschäftsleben bewogen hat. So dauerten die wirklich epischen Ambitionen des Geschäftsmanns nur einen Augenblick; er empfand nur einen „éclair de courage militaire“, welcher ihn zur paradoxen Gestalt des ‚kriegerischen ersten Angestellten‘, des „belliqueux premier commis à la Reine des Roses“ werden ließ. Nach der blitzartigen Anwendung von Kriegsmut folgt eine rasche Besinnung auf die Standesnorm, und die verlangt mit der Übernahme der Parfümerie zugleich die Exklusion politischer Taten, so daß sich das Bürgerliche hier als jenes Anti-Heroische und Anti-Epische instituiert, welches zum Heroischen und Epischen im Grunde bloß die Beziehung eines komischen Kontrastes erlaubt:

Pendant le mois que dura sa convalescence, il (Birotteau) fit de solides réflexions sur l’alliance ridicule de la politique et de la parfumerie. S’il resta royaliste, il résolut d’être purement et simplement un parfumeur royaliste, sans jamais plus se compromettre, et s’adonna corps et âme à sa partie. (S. 63)

Durch solche heroisch-komischen Untertöne wird an der äußerst knapp resümierten Konspirationsepisode die Distanz des Romans zu einem Werk wie Stendhals *Le Rouge et le Noir* deutlich, dem gegenüber er fast wie eine vollkommene Umkehrung wirkt. Ist Julien Sorel vom Heroismus besessen und erscheint ihm, das Bürgerlich-Geschäftliche in Gestalt etwa des Jugendfreunds Fouqué lediglich als flüchtige Versuchung,¹⁴ so geht César Birotteau ganz im Bürgerlichen-Geschäftlichen auf, für das nun der „éclair de courage militaire“ nur einen höchst peripheren

14 Vgl. Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, ed. Henri Martineau, Paris (Classiques Garnier) 1960, S. 69–75 (Kap. I 12) sowie S. 78: „Jusqu’ici il (Julien) n’avait été en colère qu’avec le hasard et la société; depuis que Fouqué lui avait offert un moyen ignoble d’arriver à l’aisance, il avait de l’humeur contre lui-même“ (Hervorhebung U.S.B.).

Moment darstellt, den man kaum noch recht Versuchung nennen mag. Dementsprechend hat sich auch die Perspektive des Erzählers in Anbetracht seines Protagonisten bei *César Birotteau* auf nachhaltigere Art gespalten als bei *Le Rouge et le Noir*. Aus ihrer offen konzidierten Uneinheitlichkeit entstehen sowohl die heroisch-komischen Tendenzen der Schilderung wie zugleich die manifesten Anstrengungen, solchen Tendenzen tragisch-pathetisch gegenzusteuern. Letztlich hat das mit der durchgängig ambivalenten Haltung zu tun, welche Balzac zum Thema des bürgerlichen Lebens insgesamt einnimmt, einer Ambivalenz, die sich etwa von Zolas engagierter Affirmation der industriell produzierenden, expandierenden und kolonialisierenden Bourgeoisie, wie sie in *L'argent* zum Ausdruck kommt, epochal bedeutsam unterscheidet.

Dabei bezeichne ich das bürgerliche Leben nicht ohne Absicht als Thema. Es ist für den Erzähler Balzac ein Thema insofern, als er sich ihm trotz oder wegen des Willens zur Illustrierung fern und auf Distanz hält. Solche Distanz, die ihn von vielen späteren Romanciers trennt, betrifft nicht den bürgerlichen Primat der Ökonomie, den er sich angeeignet und zur Perspektive gemacht hat wie kaum ein anderer Erzähler des 19. Jahrhunderts.¹⁵ Sie bezieht sich vielmehr auf die Bourgeoisie als kulturelle Formation, auf ihre Umgangsformen, Redeweisen und ästhetischen Vorstellungen. In ihnen ist er bemüht, das Bürgertum nicht nur zum Thema, sondern nachgerade zum Exotikum zu machen, dessen Normen noch nichts Selbstverständliches haben, sondern einem offenbar aristokratischen oder wenigstens großbürgerlich aristokratisierenden Publikum wie Kuriositäten mitgeteilt werden müssen.

So kommt es, daß César Birotteau lange Zeit als ein Verwandter von Henry Monniers Joseph Prudhomme oder gewissermaßen als der gutmütigere Onkel von Flauberts Homais auftritt.¹⁶ In dieser Rolle werden ihm Eigenheiten als schichtspezifisch zugeschrieben, die für eine gewisse artistisch-antibürgerliche Tradition zunächst des französischen Realismus, dann des Fin de Siècle konstant bleiben. Unter ihnen erscheint als wesentlicher Defekt die Unselbständigkeit im Kulturellen, welche dem Bürger keine ästhetische Individuation gestattet. Er ist mit Birotteau „un homme pratique“ (S. 77f.), also zuständig allein für eine spezialisierte Praxis und ausgeschlossen vom Reich des Wissens, der Ideen und der Kunst. Folglich fällt er einer Sprache anheim, die aus „Gemeinplätzen“ besteht („un langage farci de lieux communs“, S. 76), und ausführlich werden die „Idées reçues“ registriert, welche seine „connaissances en langue française, en art dramatique, en politique, en littérature, en science“ (S. 78)

15 Vgl. dazu U. Schulz-Buschhaus, *Balzacs ‚Traktat vom eleganten Leben‘ – Zur Rezeption aristokratischer Normen in der bürgerlichen Gesellschaft*, in: GRM 29 (1979) S. 443–456, bes. S. 451ff.

16 Zu den Ähnlichkeiten zwischen César Birotteau und Joseph Prudhomme vgl. A. Wurmser, *La comédie inhumaine*, S. 384f., sowie P. Laubriet, Introduction, S. LIX, und Anne-Marie Meininger, *Balzac et Henry Monnier*, in: *Année Balzacienne* 1966, S. 217–244, bes. S. 238f.

bilden.¹⁷ Sie offenbaren einen gutgläubigen Respekt vor den Klassikern, die man bewundert, obgleich nicht liest, und es ist wohl bezeichnend, wenn César zur Feier der Ehrenlegion von seiner Tochter eine Bibliothek geschenkt bekommt, deren Inhalt den klassischen Literaturkanon des Juste Milieu repräsentieren soll: „Bossuet, Racine, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Montesquieu, Molière, Buffon, Fénelon, Delille, Bernardin de Saint-Pierre, La Fontaine, Corneille, Pascal, La Harpe, enfin cette bibliothèque vulgaire qui se trouve partout et que son père ne lirait jamais.“ (S. 206) Daß in diesem Kanon der Autor des „Art poétique“ fehlt, muß ein Versehen sein; denn ansonsten liefert er ja Césars Lieblingswendung, die bei den Gesprächen über das Haaröl in kurzem Abstand wiederholt wird: „Les anciens sont les anciens, je suis de l’avis de Boileau.“ (S. 154, vgl. auch S. 150)

Was solcherart unter ästhetisch-kulturellem Aspekt dem Ridicule verfällt, wird allerdings – wiewohl mit Mühen – gerettet, sobald es unter einen moralischen Gesichtspunkt tritt. Eben dort, wo er seinen zweifelhaften Helden intellektuell am stärksten kompromittiert, beeilt sich der Erzähler doch hinzuzufügen: „Néanmoins, César ne pouvait jamais être entièrement sot ni bête: la probité, la bonté jetaient sur les actes de sa vie un reflet qui les rendaient (sic) respectables, car une belle action fait accepter toutes les ignorances.“ (S. 79) Auf ähnliche Weise drückt sich dieser Zwiespalt aus, wenn César einmal mit der folgenden Charakteristik versehen wird:

Ainsi un homme pusillanime, médiocre, sans instruction, sans idées, sans connaissances, sans caractère, et qui ne devait point réussir sur la place la plus glissante du monde, arriva, par son esprit de conduite, par le sentiment du juste, par la bonté d’une âme vraiment chrétienne, par amour pour la seule femme qu’il eût possédée, à passer pour un homme remarquable, courageux et plein de résolution. (S. 79f.)

Hier fällt besonders auf, daß bei der Schilderung des als typisch intendierten bürgerlichen Protagonisten im Grunde die abwertenden Tendenzen vorherrschen, während zu ihrer Neutralisierung lediglich die unansehnlichsten und gegenüber der epischen Tradition blassesten Tugenden eingesetzt werden. Daraus ergibt sich ein eigentümliches Verhältnis zwischen den Perspektiven der szenischen und der resümierenden Erzählpartien. In den ersteren, wo die Bourgeoisie sichtbar agiert, pflegt die Perspektive der Moquerie zu überwiegen. Die Perspektive ernster Anteilnahme ist dagegen gezwungen, sich

17 Besonderes Relief erhält hier – wie später auch bei Homais – das Bild von den Extravaganzen der Künstlerexistenz: „Les écrivains, les artistes mouraient à l’hôpital par suite de leurs originalités; ils étaient d’ailleurs tous athées, il fallait bien se garder de les recevoir chez soi“ (S. 78). Vgl. dazu Flaubert, *Madame Bovary*, Paris (Classiques Garnier) 1971, S. 225: „Tous ces grands artistes brûlent la chandelle par les deux bouts; il leur faut une existence dévergondée qui excite un peu l’imagination. Mais ils meurent à l’hôpital, parce qu’ils n’ont pas eu l’esprit, étant jeunes, de faire des économies“, sowie U. Schulz-Buschhaus, *Homais oder die Norm des fortschrittlichen Berufsbürgers*, in: *RJb* 28 (1977) S. 126–149.

vorwiegend der besprechenden Zwischenstücke zu bemächtigen, um in ihnen all das zu feiern, was erzählerisch nicht (oder noch nicht) illustrierbar war, da es bei aller moralischen Anerkennung ästhetisch-kulturell degradiert blieb.

Aus diesem Verhältnis ist wohl auch die vielleicht irritierendste Episode des Romans zu erklären: der Ball im siebten Kapitel zum Abschluß der Sequenz „César à son apogée“. Diese Episode stellt einen der wenigen Momente dar, in denen sich der Gang der Ereignisse zur Szene verdichtet. Sie soll bürgerliches Leben vorführen, und da sie es als ein ästhetisch-kulturelles Phänomen zeigen muß, hat die Schilderung einen prononciert abwertenden Effekt. In der Tat erscheint uns der Ball als eine Groteske, bei der sich gegenüber den aristokratisch-großbürgerlichen Normen von gesellschaftlicher Eleganz schlechthin alles als defizitär erweist. Die Frauen der „bourgeoisie de la rue Saint-Denis“ mißfallen wegen ihrer „schweren, steifen Toiletten“, die durch den Kontrast einzelner Vertreterinnen der mondänen Welt nur um so gemeiner wirken. (vgl. S. 216) In ihrer festlichen Kleidung und ihrer naiv überschäumenden Freude lassen sie erkennen, daß der Ball für sie die Ausnahme des Sonntags bedeutet, auf den bald erneut die lange Regel der Arbeitstage folgen wird. (vgl. S. 218, 223)¹⁸ Bei M. und Mme Matifat, dem Drogistenehepaar, das – wie es heißt – die „bourgeoisie“ „admirablement“ repräsentiert, frappiert einerseits die grobe Vertraulichkeit des Umgangs miteinander, andererseits wiederum der phrasenhafte Sprachgebrauch, der dem Drogisten zu eigen ist (S. 217):

Gros et court, harnaché de besicles, maintenant le col de sa chemise à la hauteur du crâne, il se faisait remarquer par sa voix de basse-taille et par la richesse de son vocabulaire. Jamais il ne disait Corneille, mais le sublime Corneille! Racine était le doux Racine. Voltaire! oh! Voltaire, le second dans tous les genres, plus d'esprit que de génie, mais néanmoins homme de génie!

Nun kann der Erzähler die Ballszene aber nicht, wie es seinen gesellschaftlichen Neigungen entsprechen würde, im Status der Groteske belassen. Schließlich handelt es sich um den „apogée“, den Höhepunkt in der Lebenskurve seines Protagonisten. Dieser Höhepunkt ist zugleich Wendepunkt, in dem sich drohend die finanziellen Katastrophen des zweiten Romanteils ankündigen, so daß ihm – syntagmatisch gesehen – ein beträchtliches pathetisches Gewicht zukommt. Um dem gerecht zu werden, ist der Erzähler zu einer Gegensteuerung verpflichtet, welche den Eindruck der Groteske wenigstens partiell aufhebt. Sie äußert sich in den Partien des Kommentars, die zum Grundton ästhetisch-kultureller Herablassung

18 Zum „préjugé du dimanche“, den das ‚elegante Leben‘ zu ignorieren hat, vgl. auch Balzacs spöttische Bemerkungen im *Traité de la vie élégante* (Balzac – Baudelaire – Barbey d'Aurevilly, *Sur le dandysme*, ed. Roger Kempf, Paris 1971, S. 75).

Nebentöne eines angestregten moralischen Zuspruchs gesellen, wobei sich beide Perspektiven mitunter fast unauflöslich ineinander verwirren. Das ist z. B. der Fall bei der folgenden Charakterisierung der ‚Bourgeoisie der rue Saint-Denis‘:

Cette bourgeoisie jalouse de tout, et néanmoins bonne, serviable, dévouée, sensible, compatissante, souscrivant pour les enfants du général Foy, pour les Grecs dont les pirateries lui sont inconnues, pour le Champ d’Asile au moment où il n’existe plus, dupe de ses vertus et bafouée pour ses défauts par une société qui ne la vaut pas, car elle a du coeur précisément parce qu’elle ignore les convenances; cette vertueuse bourgeoisie qui élève des filles candides rompues au travail, pleines de qualités que le contact des classes supérieures diminue aussitôt qu’elle les y lance, ces filles sans esprit parmi lesquelles le bonhomme Chrysale aurait pris sa femme; enfin, une bourgeoisie admirablement représentée par les Matifat, les droguistes de la rue des Lombards, dont la maison fournissait *la Reine des Roses* depuis soixante ans. (S. 216f.)

Die Verwirrung der Perspektiven zeigt sich hier am krassen Bruch zwischen einer aristokratisch-mondänen Auffassung, welche die arbeitsamen Töchter des Bürgertums „filles sans esprit“ nennt oder sie als ideale Ehefrauen Molières Pantoffelhelden Chrysale zuweist, und einer bürgerlich-moralischen Auffassung, welche in jähren Ausfällen die bessere Gesellschaft („des classes supérieures“, „une société qui ne la vaut pas“) attackiert, aus deren Normen die Erzählung sonst doch die wesentlichen Punkte ihres Wertsystems gewinnt.

Zu diesen anti-mondänen Attacken, welche die Würde César Birotteaus und seiner Welt gegen den Geist der Erzählung selbst zu verteidigen haben, tritt indessen noch eine weitere Vorkehrung, die das Gewicht der Episode bewahren soll. Sie wirkt ähnlich unvermittelt wie der forcierte moralische Zuspruch und verdeutlicht gerade aufgrund solcher Unvermitteltheit die strukturelle Problematik der gesamten Romankomposition. Es handelt sich um den Exkurs über das Finale von Beethovens 5. Symphonie, mit dem die Schilderung des Balls und überhaupt der erste Teil des Romans abschließen. Dieser Exkurs ist in ebenso hymnischem Ton gehalten, wie das Kapitel zuvor durch mokante Ironie geprägt war. Er beschreibt die Wirkung des Finales auf den kunstempfänglichen Hörer als Eröffnung einer Vision, bei der sich goldene Türen wie die des Florentiner Baptisteriums auftun, um täuschende Durchblicke in ein irdisches Paradies freizugeben. An ihrem Anfang und an ihrem Ende wird die scheinbare Abschweifung in allegorischer Funktion auf das aktuelle Romangeschehen bezogen. Wie das Finale der Symphonie den Musikliebhaber beeindruckt, heißt es, so wirkte der Glanz des Balls auf das Gemüt der Eheleute Birotteau. Zunächst: „Les poètes dont le coeur palpite alors comprendront que le bal de Birotteau produisait dans sa vie l’effet que produit sur leurs âmes ce fécond motif, auquel la symphonie en *ut* doit

peut-être sa suprématie sur ses brillantes sœurs.“ (S. 224) Und weiter: „L’histoire psychique du point le plus brillant de ce beau finale est celle des émotions prodiguées par cette fête à Constance et à César. Collinet avait composé de son galoubet le finale de leur symphonie commerciale.“ (S. 225)

Zweifellos ist das ein tollkühner metaphorischer Sprung, wenn aus dem gerade noch belächelten handelsbürgerlichen Fest die „symphonie commerciale“ wird. Doch hatte der Erzähler, genaugenommen, kaum eine andere Wahl, um seinen – in der paradigmatischen Dimension – nachhaltig ridiculisierten Gestalten jenes Pathos zu verleihen, welches die syntagmatische Dimension des Handlungsablaufs unabweisbar verlangte. Nachdem die Birotteaus in der Innerlichkeit ihrer Ideen und Gefühle ironisch deklassiert worden waren, konnten ihre Empfindungen erneute Würde nur gewinnen, indem man sie in die der Künstler („poètes“) gleichsam amplifizierend übersetzte. Solche Übersetzung vom Bürgerlichen ins Künstlerische erscheint hier als die Ultima Ratio des Erzählers, der sein neuartiges Erzählprojekt mit verzweifelter Volte aus dem heroisch-komischen Genre befreien möchte, auf das er sich – den eigenen aristokratisierenden Neigungen und der literarischen Tradition gemäß – schon allzu bereitwillig eingelassen hatte. Wie vieles bei Balzac zerschlägt sie jeden Ansatz zu durchgebildeter erzählerischer Geschlossenheit und fördert jene Brüchigkeit der Perspektiven, welche neben der Brüchigkeit des Stils zugleich Stigma und Garantie des Balzacschen Realismus ausmacht.